

画家ジャン=ジャック・エンネル

——裸婦画が意味するもの——

林 良 児

プロローグ

2012年にフランスで出版された『官能性と精神性—絶対を求めて—』の序文は次のような言葉で始まる。

今から100数年前の1905年のこと、パリ中の人たちがモンマルトルで行われたジャン=ジャック・エンネルの埋葬に参列した。権威筋が認めた非常に著名な画家で、第三共和政の著名人の一人だった。…かなりの数の画家と同様に、あまりにも性急に〈アカデミック〉というレッテルを貼られた絵画に対する研究者の無関心に苦しみながら、彼の記憶は次第に失われていった。今日でも、多くの美術史家の著作や、…展覧会や2009年のエンネル美術館の再開にもかかわらず、彼は不当にもいまだ不遇のままである¹⁾。

たしかに、そのような印象を受ける。たとえば、1874年から1889年までの15年間、その当時帝国美術学校 *École des Beaux-Arts* への入学が許されなかった女性たちのためにアトリエを運営し、1881年には、サロン（官展）を組織するようになった新フランス画家協会の会員になり、1889年には《ヴィーナスの誕生》*Naissance de Vénus*, 1863で知られるあのカバネル *Alexandre Cabanel* (1823–1889) に代わってフランス学士院会員に選ばれ、1903年にはレジオン・ドヌール勲二等を受章するなど、とりわけ晩年のエンネルはフランス19世紀後半の美術界でもっとも尊敬された画家の一人だったからである²⁾。本稿の目的は、もっと知られてよいはずのエンネルの絵画世界とはどのようなものなのか、すなわち、エンネルが目指した絵画はどこからきてどこに向かったのかを明らかにすることである。

I. アルザス人エンネル

画家ジャン=ジャック・エンネル Jean-Jacques Henner は1829年3月、高地アルザス地方のベルンヴィラーの農家に6番目の末子として生まれた。長子はすでになく、2人の兄弟と2人の姉妹がいた³⁾。ドイツ国境沿いにあって、ヴォージュ山脈を背にしたこのベルンヴィラーは牧歌的などかな農村だったという。

高地アルザス地方の中心に位置し、まわりを肥沃な丘陵地と広大な森に囲まれたベルンヴィラーは、ハンノキとポプラに縁どられた川に沿って広がるのどかで静かな農村である。村を横断する曲がりくねった道を眺めながら、家々は褐色の梁で補強された正面を感じ良く整え、ゼラニュームの鉢が明るい小窓を彩る。あらゆる町から遠く離れ、人々の暮らしはおおいなる静寂のなかにある。静けさを乱すものは、子供たちの呼び声、牛や鶏の鳴き声、それに荷車のきしむ音だけである。北西の方角では森林の頂を見下ろすヴォージュ山脈の青い塊が空の青白い群青にむかって聳えている⁴⁾。

エンネルの風景画を髣髴とさせるアルザスの姿である。エンネル家はこの土地の旧家で比較的ゆとりのある家だった。しかし、父親の死後は経済的に困窮し、それまで住んでいた家を手放して同じベルンヴィラーの質素な家に移った。エンネルは幼いころから絵を描くことが得意で、病床にあった父は上の子二人を枕元に呼び、エンネルが勉強を続けて才能を伸ばすためならば何一つとして疎かにしないことを誓わせたという。

中学は家から8キロほど離れたアルトキルシュの町にあった。それは日課に毎日1時間のデッサンの授業を組み入れていた学校で、教えていたのはグーツヴィラー Charles Goutzwiler (1810-1900) という名の、市長秘書官も務める町の名士で、肖像画や風景画や静物画を得意とする聡明な画家だった。エンネルは、ギリシア語の好きな生徒で、翻訳で表彰されるほどだったが、何よりも関心があつてつねに賞を取るのには図工だった。エンネルの絵の最初の師となったこの人物は、正規の授業のほか、ときには自宅に彼らを呼び寄せて朝6時から補習を課することもあった⁵⁾。

グーツヴィラーの教えと並んで、その後のエンネルに大きな影響を与えたとされるのが、スイス北部の町バーゼルの美術館で見たホルバインの肖

像画との出会いだった。ホルバイン父と2人の子は、ともにアウスブルク生まれのドイツの画家である。とりわけハンス・ホルバイン子 Hans Holbein der Jüngere (1497/8-1543) は、ドイツ・ルネサンスを代表する一人で、《エラスムスの肖像》1523や《大使たち》1533などの作品で知られる。優れた芸術作品の実例を初めて目にしたこの体験は、「エンネルにとって一つの啓示だった」。

そのときまで、ベルンヴィラーのこの子供、アルトキルシュのこの中学生は偉大な芸術の例を一度も目にすることがなかった。なぜ惹かれるのかよく分からないまま模倣することに夢になっていた自然、いくつかの方法にしたがって模写しようと試みていた石膏像。要するに、彼はそのほかのものを知らなかった。突如として、彼は真の巨匠によって描かれた人間の顔の描写とは何かを発見する。…エンネルの芸術の起源には、このアルザスの少年がその血のなかに持っていたものの、いまだはっきりと自覚してはいなかった一つの伝統のもっとも完全な手本としてあのホルバインがいたのである⁶⁾。

この後エンネルは、アルザスの中心都市ストラスブールで絵画学校を運営していた画家ゲラン Gabriel Guérin (1790-1846) のもとで絵を学ぶ。やがてアルザス地方オーラン県の支援⁷⁾を受けて上京し、帝国美術学校に入学し、同郷の画家ドロラン Michel-Martin Drolling(1786-1851) や、ドロラン亡きあとは画家ピコ François-Edouard Picot (1786-1868) のアトリエで指導を受ける。

美術学校に籍を置きながら、画家のアトリエに通って指導を受けるというのは不思議に思われるかもしれないが、19世紀半ばに改革されるまで美術学校が教えるのは事物の本質を把握することを目的とするデッサンと、遠近法、解剖学、歴史といった学問だった。実践的な絵画技法を学ぶには画学生は教授たちや名のある画家たちのアトリエに通わなければならなかったのである。

1863年の改革まで、帝国美術学校で行われた教育は主として、実際のモデルや古代彫刻の石膏像によるデッサンの練習に基づいていた。それを補完したのが遠近法や解剖学や歴史の授業だった⁸⁾。

こうして、1648年設立の王立絵画彫刻アカデミーを前身とする美術アカデミーの理念⁹⁾に即した帝国美術学校で学ぶエンネルのまえには、古典

主義の画家として成長していく道が敷かれていたのである。しかし、作品が認められるまでの道のりはけっして平坦ではなかった。

II. 画家としての三つの時代

エンネルはガリアによって満たされたゲルマニア、すなわちフランス人的感覚によって研ぎ澄まされたドイツ人的資質を十分に示している。彼はパリ人に帰化したホルバインなのだ¹⁰⁾。

エンネルの精神の根底に流れていたのは生まれ故郷アルザスへの終生変わらぬ思いだった。そのようなアルザスの画家エンネルの絵画制作の歴史は大きく三つに分けることができる。第一期はローマ賞受賞以前の画学生時代、第二期はローマ賞を受賞して1859年から1864年までイタリアに留学していた時代、第三期は1864年にイタリアから帰国してパリに定住し1905年に他界するまでの時代である。

1. ローマ賞受賞以前(1846年-1858年)

2003年にジャン=ジャック・エンネル国立美術館が刊行した同館所蔵の全522点の「完全な作品目録」を見ると、エンネルの画業は1845年(16歳)の作品《セラファン・エンネル》*Séraphin Henner*, 40×32cm や1848年(19歳)の作品《マリ=アンヌ・エンネル》*Marie-Anne Henner*, 17×13.5cm など、主に彼自身の兄姉の肖像画を描くことから始まっていることが分かる。家族を描くことは、1856年の作品《娘マドレーヌの遺体を前にして祈る画家の母》*La Mère de l'artiste priant devant le corps de sa fille Madeleine*, 46.5×68cm にいたるまで途切れることはない。また、家族を描くことはこの時代に限ったことではなく、1866年の《ポール・エンネル》*Paul Henner*, 36×26cm や、それ以後の、正確な制作年が不明の《ジュール・エンネル夫人》*Mme Jules Henner*, 46×32.5cm のように、エンネルにとっては終生の主題だった。

家族以外の肖像画も1845年ころの作品《ある司祭の肖像》*Portrait d'un abbé*, 17.5×15cm から1858年の《女性の肖像》*Portrait de femme*, 55.5×46cm 等にいたるまで、同様に多く手掛けている。1853年の《女性の肖像》*Portrait de femme*, 96.5×76cm のころから作品は隙のない肖像画然とした作

品となり、1855年の2枚《司祭ルーシェ》*L'Abbé Loetscher*, 61×50.5cm、《アルトキルシュの副知事モントーヴァン》*Le Sous-préfet d'Altkirch, Montaubin*, 92×73.5cmのように、エンネルの肖像画は人物の存在感を描ききり、たしかな力量を感じさせる完成度の高い作品になっていく。

ローマ賞受賞以前の時期に、エンネルが肖像画のほかに取り組んだのは、歴史画である。上記の作品目録には帝国美術学校に入学して2、3年後の1849年に描かれた《死せるキリストと聖女たち》*Christ mort et les Saintes Femmes*, 53×64.5cmや《エクセオモ（見よ、この人を）》*Ecce Homo*¹¹⁾, 120×78cm、1850年の《十字架のキリスト》*Christ en croix*, 51×64.5cmなどが見られる。古典主義の牙城である帝国美術学校で学ぶエンネルが歴史画に取り組むのは当然のことであるが、入学した1846年から1849年までのあいだに歴史画は描かれていない。522点の「完全な作品目録」によれば、この間に描かれているのは1847年の《芸術家の肖像（＝自画像）》*Portrait de l'artiste*, 28.5×23cmと、先に挙げた1848年の《マリ=アンヌ・エンネル》などである。なぜなのだろうか。

1846年、エンネルがアルザスを離れて目的地のパリに降り立ったころ、フランスは1848年の2月革命を間近に控えて不安定な状況にあった。とりわけパリはそうであり、彼の生活は想像していた以上に厳しいものだった。わずかな学費を支払うこともままならず、実技指導を受けるアトリエに満足に通うこともできなかった。「断続的な勉強」にならざるを得ない環境のなかで具体的な成果を出せないままに月日は流れていく。後年、彼は雑誌『現代生活』*Vie Moderne* (1879年)に彼の伝記を執筆してくれた著者に感謝しつつも美談になりがちなその種々の過ちにたいして次のように述べている。

私が取った賞はたった一つ、デッサンの賞だった。だいいち、アトリエに通う手だてのなかった私が、どうすればいくつもの賞を取れたというのだろう¹²⁾。

一方、故郷のペルンヴィラーでは母や兄妹たちが彼のために切り詰めた暮らしを強いられていた。パリでの生活に自信を失くしたエンネルは、アルザスに戻ることを決意した。故郷の家族は何も言わずに、戻ってきた彼を迎え入れてくれる。しかし、家族の期待に背くことはできるはずもない。画家となる使命を改めて自覚した彼は、やがて絵筆を取り「1枚20フラ

ンから25フラン」¹³⁾の肖像画の注文を受けることもする。名声があるわけでもない二十歳前のエンネルにとって、それすらも至難の業だった。それでも彼は絵を描く。母や兄姉、彼自身。描くモデルは身近にあった。《芸術家の肖像》や《マリ=アンヌ・エンネル》はそのような苦しい日々の所産だったのである。

ローマ賞までの彼のすべての学習の年月は同じリズムで展開した。多少長期のパリ滞在は、学費支払いの不履行や、意欲をそがれる失敗の連続が原因であったとはいえ毎回中断されたのである¹⁴⁾。

お金ができると美術学校に戻り、無くなると故郷に帰ることを繰り返していた彼にとってあのアングル Dominique Ingres (1780–1867) から直接デッサンの指導を受けたことは特別な意味があった。彼はのちにこう語っている。

私は古代人との比較に耐えうるような画家を一人しか見出せなかった。それがアングルだった。唯一彼の絵だけが私には真の絵画であると思われた。私はそれまでにたった一度しか会ったことがなかった。…それは学校でのことだった。彼がそこに来るのは非常に稀なことだった。だから彼の到来は一つの事件だった。彼が現われると全員が息を止め、じっと見つめるのだった。まるで皇帝が入ってきたかのようなようだった。私には足元まで垂れたフロックコート着た、あの小柄なずんぐりした人物が今も目に見える。…彼が私のいるほうに近づいてくるにつれて、私は身体が震えるのを感じるのだった。…彼が私に与えてくれた無言の教えを私は決して忘れたことがない¹⁵⁾。

この古典派の巨匠アングルが彼にとってどれほど大きな存在であったかが分かる。22歳のエンネルは、デッサンとモデルを代わる代わる見つめるアングルの後ろ姿に、注意深く観察することの大切さを教えられ、美術学校で学ぶ意義を知ったのである。こうして、偉大な画家の姿に感銘を受け、ときには指導教授ドローランに励まされながら努力するものの、ローマ賞受賞に結びつくような進展はなかった。そして、このころから1858年(29歳)までのおよそ8年間、念願であるローマ賞獲得のための試練は続いた。

ところで、美術学校が推奨する古典的な主題を学ぶために手本にしたダ・ヴィンチ Leonardo da Vinci (1452–1519) やラファエッロ Raffaello

Sanzio (1483-1520) やコレッジオ Correggio (ca. 1489-1534) の作品から彼が感じ取ったものは、当初は、「独断とまったくの約束事」¹⁶⁾でしかなかった。しかし、やがて古典派や、「フランス派の名誉」¹⁷⁾と崇めるアングルはもとより、ナポレオンの宮廷画家だったプリュードン Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823) や、コロー Camille Corot (1796-1875) など彼が称賛する画家たちは、遠近法やしっかりとした画面構成など普遍的真理を表現する様式美を重視した古典主義的作品の意義を示唆するのである。そのような古典主義的思想にたいする理解は、次第にエンネルを歩むべき道に導く新たな指針となっていく。1855年（26歳）のエンネルは次のように述べている。

私はかつてないほど仕事をしています。…遠近法も学んでいます。…以前の私には様式に関するいかなる観念もありませんでした。私はもはやグランプリのコンクールに受け入れられなかったことを意外に思いません。…たしかに私は多くの時間を失いました。しかし、けっして怠惰や無頓着だったからではありません。私自身を知らなかったからなのです。私は自分が何をできるのかも、自分に何が欠けているのかも知りませんでした。…顔や人を描くことができるので、自分はすべてを知っていると思い込んでいたのです¹⁸⁾。

こうして、遠近法を学び、様式の重要性を知り、自らの未熟さを反省したエンネルは、満を持して1855年のコンクールに歴史画《アナニヤの妻、サッピラの死》*Mort de Saphire, femme d'Ananie* を出品した。これは、新約聖書の「使徒言行録」にでてくる話である。サッピラは夫アナニヤと共に地所を売るが、代金をごまかす。聖ペテロが「神に嘘をついたのだ」と咎めると、その言葉を聞いたサッピラは、その数時間前にすでに葬られた夫アナニヤと同じようにペテロの足下に倒れて息絶える。エンネルは人間の卑しさに罰が下るこの物語を、明暗法とプサンの《聖家族》を思わせる三角形の構図を用いて表現した。しかし、結果は落選だった。

落胆したエンネルは、すべてを放棄する。延べ8年間の帝国美術学校を離れてアルザスに引きこもる。一度はアルザスの画家として生きようとしたのである。故郷アルザスでの肖像画家としての仕事は順調で、作品は1855年だけでも44点を数え、1856年との2年間で総数は60点ほどになる¹⁹⁾。先に触れた《アルトキルシュの副知事モントーヴァン》はそのころの代表的な作品である。

しかし、そのようにして2年が過ぎた1857年(28歳)、肖像画家としての成功に自信を得たエンネルは再びパリに戻った。同年5月27日付の、アルトキルシュ中学校の恩師グーツヴィラーあての手紙のなかで、彼はローマ賞コンクールに応募する意思を打ち明け、制作にとりかかる。「課題は《ラザロの復活》*La résurrection de Lazare*だった」²⁰⁾。しかし、結果はまたもや落選だった。アルザスのオーラン県議会は補助金を打ち切り、手持ちのお金も底をつく。しかし、もはや2年前のエンネルとは異なる。ローマ賞獲得の願望は潰えることはなかった。以後「7か月間」というものの、彼は最小限の生活費を稼ぐにとどめて、すべてを研鑽に費やした。そして、翌1858年(29歳)に出品した《アベルの遺体を見つけるアダムとイヴ》*Adam et Ève trouvant le corps d'Abel*によって、彼は念願のローマ賞を受賞する。こうして、1855年の《アナニヤの妻、サピラの死》と、1857年の《ラザロの復活》との2度の落選を乗り越えたエンネルはついにアカデミーからその才能を認められ、伝統的な古典派の画家となるべく本格的な修行の時代に入っていくのである。

2. イタリア留学の5年間(1859年-1864年)

17世紀のプサンとロランの生涯に象徴されるように、芸術家にとってイタリアは憧憬の地である。19世紀においてもなお、フランスの画家にとってはアカデミーが統括するローマ賞コンクールで大賞を受賞してイタリアに留学し、実績を積むことが画家として成功を取るための第一歩であったことに変わりはない。エンネルが応募した19世紀のコンクールは以下のようなものだった。

コンクールは30歳以下のフランス人独身男性という条件を満たす画家たちの間で毎年春に行われ、一時試験、二次試験、最終試験の3段階に分かれていた。一次試験の課題は、与えられた神話か聖書の主題に基づいて油彩下絵〈*esquisse peinte*〉を描くことで、歴史画を素早く的確に構成できるかどうかを試された。100人近くいた受験者を20名に絞り込んだ二次試験は、ポーズをつけた裸体モデルの油彩習作で、デッサン、陰影、肉付けなどの技術力が測られた。そして、最終試験の課題は本格的な歴史画制作で、10人の候補者が下絵描きもふくめて70日間個室のアトリエに留まって作品を仕上げた²¹⁾。

受賞者は彼らを受け入れる〈ローマ校〉*École de Rome*、すなわちローマ・

ボルゲーゼ庭園のなかのメディチ荘 Villa Médicis に置かれていたアカデミー・ド・フランスに寄宿し、フランスの美術アカデミー会員である館長の監督のもとで5年間勉強に励み、作品を「毎年パリに提出する義務を課される」²²⁾のである。画家ばかりでなく、彫刻家や作曲家や建築家など他の芸術のジャンルの受賞者たちがともに暮らすこの施設は大変恵まれた環境にあった。ローマに到着して間もなく、エンネルは兄のグレゴワールに次のような手紙を書いている。

われわれの館はとても良いところに位置しています。ほぼ町全体が見下ろせます。…この施設には必要なものがすべてあります。夕刻には実際のモデルの時間があり、そこに行けばパリのように本物のモデルをデッサンすることができます。噴水のある見事な庭園があります。今はオレンジの木々がたわわに実をつけています。…自分の時間をできるだけ有効に使い、優れた画家を目指します。ほかの人たちがしているのを見ると、そうなれるような気がします²³⁾。

この5年間のローマ時代にエンネルがどのような絵を描いていたのかについては、先に触れたエンネル美術館の図録がそのイメージを与えてくれる。同美術館が所蔵する522点の作品のうち、留学時代のものは習作を含め全部で113点ある。この図録の作品はすべてモノクロームなのが残念であるが、113点の年度ごとの内訳は下記のとおりである。

1859年：22作品（疑問符付の1点、カタログ no. 136《風景のなかを歩く男・フィロクテテス？》を含む）。そのほかは、イタリア人女性を描いたのが4点、イタリア人男性を描いたのが1点、フランス人音楽家の肖像画が1点。残りの15点は風景画である。

1860年：28作品（疑問符付の1点、カタログ no. 137《マグダラのマリア》を含む）。そのほかは、風景画が4点、人物画が2点、肖像画が1点、残りの21点は、ドミニカン Dominiquin (1581-1641)、ゴッツォーリ Gozzoli (1420-1497)、フラ・アンジェリコ Fra Angelico (ca. 1387-1455)、アンドレア・デル・サルト Andrea del Sarto (1486-1530)、フラ=フィリッポ・リッピ Fra Filippo Lippi (1406-1469)、コレッジオ Correggio (ca. 1489-1534)、ジョット Giotto (1267-1337)、カルパッチョ Carpaccio (ca. 1450-1525)、ティントレット Tintoret (ca. 1518-1594)、ベリーニ Giovanni

Bellini (c.1430-1516) など、イタリア古典期の画家たちの模写である。ジョットの《ラザロの復活》やティツィアーノの《ウルビーノのヴィーナス》の模写はその一枚である。

1859～1860年：28作品（すべて風景画である）

1859～1864年：1作品（カタログ no. 156 《イタリアの少女の肖像》）

1861年：6作品（風景画1点、肖像画1点、《後悔するマグダラのマリア》などキリスト教絵画3点、人物画1点）

1861～1864年：3作品（カタログ nos.142-144。3点とも、泉の石造りの淵に座る裸婦画で、ティツィアーノの《聖なる愛と俗なる愛》を思わせる習作）

1862年：17作品（人物画2点、風景画10点、ナポリ考古学博物館所蔵のフレスコの模写5点）

1863年：作品0

1864年：6作品（64年以降のものと分類されている《真実》²⁴⁾の習作1点、裸婦画2点の、計3点を含む。《貞淑なスザンナ》の習作と完成作品が各1点、肖像画1点）

制作年不詳：2作品（カタログ nos.154-155。《男の肖像》、《女の肖像》と題する肖像画）

以上のように、ローマ時代の113点の作品のうち半数を超える58点が風景画である。しかも、風景画は1859年から1862年までの、いわば留学時代の前半に集中していることがわかる。作品のサイズは一番大きなものでも縦59cm、横115cmの《ローマ、メディチ荘のテラス》(図1)で、あと



(図1) *Rome, terrasse de la Villa Médicis*, 1860, Musée Henner.

はパノラマの絵も含めて一辺が20、30cm大のものがほとんどである。

この作品は図録では風景画に分類されているのだが、むしろ当時のローマの人々を描いた風俗画というのがふさわしい。テラスの奥に見えるドゥオーモのシルエットは日没の時間帯であることを告げている。修道士や、貴婦人や、市民たちには影がない。そこからくる存在感の不確かさが逆にこの絵に乱されることのない静けさをもたらしている。「歴史画の画家としてメディチ荘にやってきた」エンネルではあったが、ローマとその近郊の風景を描くことに多くの時間を割いていた。もちろん、1861年の《後悔するマグダラのマリア》*Madelaine repentante*, 69×95.5cmのように比較的大きな他のジャンルに属する作品もある。しかし、風景画に比べてその数は圧倒的に少ない。エンネルは1859年10月ローマから兄のグレゴワールにこう書いている。

ぼくはここで多くの風景画を描きました。風景画家と同じくらい風景画を描いています。本当にきれいです。とても美しいいろいろなものがあります²⁵⁾。

風景画への関心は継続し、翌1860年になると夏以降の数か月間²⁶⁾、彼はアッシジ、シエナ、オルビエトなどを經由してフィレンツェに向かい、帰路に北部のパルマ、ヴェネツィア、ミラノを回っている。1862年8月から10月のあいだには南部のナポリ地方に滞在している。また、ナポリ考古学博物館では、ポンペイから出土した〈ペンを持つ女性の肖像〉や〈エウロペの略奪〉などのフレスコを模写する。ヴェネツィアのアカデミア美術館ではカルパッチョの《大使たちの帰還》*Vittore Carpaccio (c.1450–1525), Retour des Ambassadeurs*, 1495–1500の細部を何枚も描き、フィレンツェではティツィアーノの《ウルビーノのヴィーナス》*Vénus d'Urbino*を模写している。

このように、1859年から1862年までの小品はすべてその折々のイタリア探訪の成果なのである。とりわけ、形態の構成を重んじるフィレンツェ派にたいして色彩主義を推し進めたことで知られるヴェネツィア派の絵画はエンネルに衝撃を与えた。もちろん彼はそれまでヴェネツィア派の絵画を知らなかったわけではない。ティツィアーノやヴェロネーゼの作品はルーヴルですで見えていた。しかし、カルパッチョやティントレットやベリーニなどさらに多くの画家の作品に触れて、それが「本当の絵画」なの

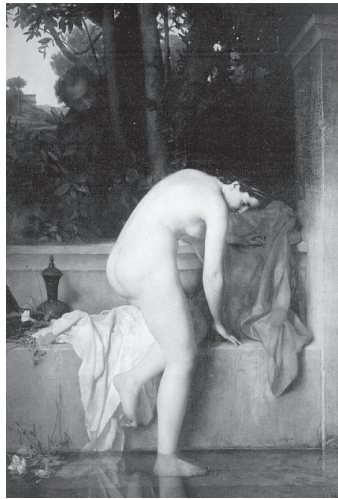
だと思ったのである。彼は恩師グーツヴィラーへの手紙のなかで次のように述べている。

これこそが本当の絵画です。生命と、色彩と、真実の絵画です。…今まさに、私は芸術に大きな一歩を踏み出しつつあります。…私はほとんど触れているものの周辺で模索していました。しかし、目の前の一種の目隠しのために私はそれを完全に理解することができずにいたのです。次からの作品では大きな変化があるだろうと思います。(館長の) シュネッツ氏は、私に、悲しみや単調さや冷たさを放つ黒に対する闘いをいつも言ってきました。私がそのことを理解するためにはヴェネツィアに行くことが必要だったのです²⁷⁾。

もちろん、1860年と1862年のイタリア各地への旅行が、何をどう描くべきなのかという最大の問題をすべて解決してくれたわけではない。ヴェネツィア派の色彩に感服し、ナポリ考古学博物館で見たポンペイのフレスコを通じて「古代の偉大な啓示を理解し」、「純粹で正確なフォルムと形式の完璧性への志向が彼の関心事の前面に出てきた」²⁸⁾とはいえ、絵画芸術に関する迷いがすべてなくなったわけではない。しかし、このときからエンネルにおける真の絵画の探求が始まったことはたしかである。1863年から作品数が一気に減っているのはそのような慎重な探求の真摯さを物語っているように思われる。そして、1859年から1864年にかけての5年にわたる留学の結晶がローマのヴィラ・メディチからパリのアカデミーに送られたエンネルの最後の提出作品《貞淑なスザンナ》*La Chaste Suzanne* (図2) だった。

これは、バビロニアに住むユダヤ人の妻スザンナが彼女の美しさに惹かれた二人の長老の偽証によって死刑を告げられるもののダニエルの公正な裁判によってその潔白が証明されるという旧約聖書外典に題材を取った作品である。そのリアリズムが、筆者のなかではエンネルが深く尊敬していたアングルの《泉》*La Source*, 1820~56, 163×80cmと結びつくが、ティツィアーノの《聖なる愛と俗なる愛》との雰囲気類似に着目し、「この絵はエンネルがルーヴルで開始したイタリアの巨匠たちに関する研究から引き出した実利を示している」²⁹⁾と指摘する批評もある。

《貞淑なスザンナ》の提出とともにエンネルのヴィラ・メディチの研究生活は終了するのだが、このイタリア留学について、批評家のブイエ Raymond Bouyer は次のように述べている。



(図2) 《貞淑なスザンナ》1864, 185×130cm, Orsay.

イタリアがベルンヴィラーの子に教えること、それは形容しがたい秘密、すなわち、様式〈style〉である。イタリアは、ホルバインの肖像画の愛好者だったこの写実主義者を抒情的な詩〈églogues〉を愛する芸術家にする事だろう。…芸術家の頭脳のなかでの素朴なアルザスと博学なイタリアとの交感からゆっくりと見事な均衡が生まれてくるのだ³⁰⁾。

芸術作品ばかりでなく、土地も人も、イタリアのすべてに魅了されたエンネルが描く一群の風景画における写実性と、森と泉と裸婦から構成される古典主義的趣とを併せ持つこの作品は、こののちのエンネルの絵画が向かう方向を示唆しているのである。

3. 帰国後の時代(1864年-1905年)

《貞淑なスザンナ》は1865年のサロンで国家の買い上げとなり、かつてのヴィラ・メディチの研究生エンネルは、今やダヴィッドからアングルへとつづく古典派公認の画家として固有の世界を深めていった。1866年には官展の「無審査の称号」を得たと言われている³¹⁾。1867年のサロンにオウィディウスの『変身物語』に題を取った《泉に変身したピブリス》*Byblis changée en source* を出品し、1868年には《化粧》*La Toilette* を、1869

年には《横たわる女》、通称《黒い長椅子の女》*Femme couchée dite La Femme au divan noir* (図3) を出品している。

しかし、すべてが順調に進行したわけではなかった。《化粧》は不評を買い、そのためエンネルはこの絵を破棄してしまう。マネやドガに励まされて神話に頼ることなく裸婦を描いたものの、ありきたりのテーマが当時の批評家たちを狼狽させたのである³²⁾。今ではエンネル美術館に鉛筆のコンテが存在するのみである。

また、「この絵は、これまでに私が描くことのできたもののなかで間違いなくもっともすぐれた表現である」³³⁾と言った《黒い長椅子の女》も多くの批評家には理解されなかった。ヌードが近代派のマネ Edouard Manet (1832-1883) と古典派のカバネルに象徴されるナチュラリズムとアカデミズムの対立の絶好のテーマだった時代である。エンネルはそのような論争に加わる意図があったわけではなかったが、批判的な批評家からは心無い言葉を投げつけられたのである³⁴⁾。不当に見える評価の犠牲になったエンネルはこう述べている。

私は私の道を行く。私は道を踏み外したことは決してない。ときには立ち止まり、よろめくこともある。しかし、私にはつねに目標がある…³⁵⁾。



(図3) 《黒い長椅子の女》1869, 93×180cm, Mulhouse.

では、エンネルが持ちつづけてきた「目標」、これ以降も歩きつづけるはずの「道」とはどのようなものなのだろうか。彼自身が、それまでで一番よく表現できたと述べているこの《黒い長椅子の女》に少なくともそれ

を知るための手掛かりがあることはたしかであろう。

エンネルは、まだローマに留学していた1861年にこう語っていた。

細かい色使いは避けること…紫や細かな赤は避けること。ただ一つの豊かな色調でよい³⁶⁾。

そして、人体を描く基本として1871年にも同じような趣旨のメモを残している。

つねにひと塊の簡素な色調。見つめ、比較すること。長時間見ないまま一筆を加えないこと。太い筆を用いて、ほとんど一つだけの色調で構築すること。色調は単純であればあるほど美しさと純粹さをもち、より豊かに見える。…むしろ3色で、可能な限り簡素に描くこと。大きな塊がどうすれば背景に浮かびあがるかを知ること³⁷⁾。

明暗のコントラストを特徴とする、色に無駄のない作品《黒い長椅子の女》は、エンネルが長らく持ちつづけていた色調と主題とをめぐるそのような基本姿勢から生まれたものだった。すなわち、単一な色調と、背景から浮かび上がる主題、それが1870年前後のエンネルの主要な関心事だったということである。しかし、その思いを託したはずの《黒い長椅子の女》が批評家たちから厳しい批判を受けたということは、一人の裸婦と黒い長椅子との関係性を超えて見る者に感動を与える何かが欠けていたことを意味している。エンネルの意気込みにもかかわらず、批評家たちにとってはたんなる裸婦画のための裸婦画の次元にとどまっていたということであろう。

エンネルはこの作品以降も裸婦を描き続ける。もちろん、イタリアから帰国してのちの作品のすべてがそうであるわけではない。裸婦画とともに風景画や肖像画は依然としてこの時代の主要なジャンルであり、キリスト教絵画と若干の静物画がそれらを補完していた。しかし、この時代の画家にとっては人々から認知されるために非常に重要であったサロンを通じてのエンネルの活動は、彼の絵画芸術の中心的課題が裸婦画であったことを示している。

《黒い長椅子の女》以降、裸婦画の系譜に属する代表的なサロンへの出品作品は下記のとおりである。

- 1872年：《田園詩》*Idylle*, 74×61.5cm, Orsay.
1875年：《ナイアード》*Naiade*, 42.5×65cm, Orsay.
1878年：《マグダラのマリア》*La Magdeleine*, 123×93cm, Mulhouse.
1879年：《牧歌》*L'Eglogue*, 160×300cm, Petit Palais.
1880年：《泉》*La Fontaine*, 95×69.5cm, Musée Henner.
1881年：《いずみ》³⁸⁾*La Source*, 100×73.5cm, Musée Henner.
1883年：《読書する女》*La Liseuse*, 94×123cm, Orsay.
1884年：《泣くニンフ》*Nymphe qui pleure*, emplacement actuel inconnu.
1885年：《マグダラのマリア》*Madeleine*, emplacement actuel inconnu.
1886年：《孤独》*Solitude*, 60.5×50.5cm, Musée Henner.
1893年：《眠る女》*Dormeuse*, 71×128.5cm, Amiens, Musée de Picardie.
1903年：《眠るニンフ》*Nymphe endormie*, emplacement actuel inconnu.

このほか、官展への出品作品ではないが、注文など種々の要望に応じて描かれたものにも下記のような裸婦画の系譜に属する作品がある。

- 1877年：《ナイアデス》*Les Naiades*, 170 x 315cm, Musée Henner.
1887年：《夢想》*Rêverie*, Petit Palais.
1898～1902年：《真実》*La Vérité*, 165.5×180, Musée Henner.
1902年：《水浴の女・サラ》*Sara, la baigneuse*, 65.2×50.5cm, Maison de Victor Hugo.

このように、エンネルは簡素な色調と、背景から浮かび出るような主題という自らの絵画の理想に即して、多くの裸婦画を描いていった。しかし、そもそもなぜ裸婦画でなければならなかったのだろうか。

Ⅲ. エンネルの裸婦画が意味するもの

《黒い長椅子の女》から3年後の1872年のサロンに出された《田園詩》(図4)は、「この画家の経歴における新たな段階の始まりを示す」³⁹⁾と言われる。緩やかに弧を描く泉の縁石のそばに二人の裸婦がいる。向かって左手の裸婦が縁石の傍らの石に座り手前に少し背を向ける半身の姿で縦笛を吹

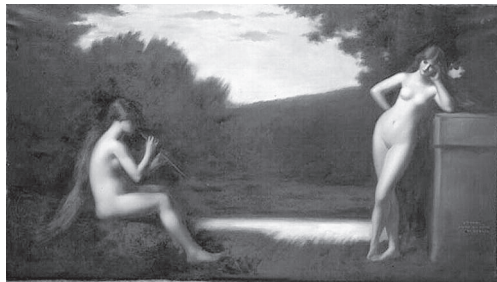
き、右手のやや背の高い裸婦が左手を石台に突いて、右足に重心のかかる身体を支えながら笛の音に耳を傾けているところである。泉の背後にあって二人の中間に位置する一本の木が、沈んだ濃い緑を基調にした背景を持つこの情景を引き締めている。白い肉体と赤毛色の長い髪に揺らぎはなく、青味がかった空の色を映してわずかにのぞく泉の水面にも動きはない。

野外にいる二人の裸婦。一人は縦笛を吹き、もう一人は泉の縁石に手をついている構図がジョルジョーネ=ティツィアーノの《田園の合奏》*Le Concert champêtre*, ca. 1510⁴⁰⁾を連想させることが知られている。「彼女たちは何をしているのか？緑野のなかの二つの白いシミ…これは白いジョルジョーネだ…」と批判する批評家もいれば、「まったく近代的なメランコリー、すなわち我われの時代にまったく固有の感情をそなえたこの《田園詩》は、ヴェネツィア人（=ジョルジョーネ）⁴¹⁾のすべての絵とはまったく異なる、静謐と、純粋な美と、古代あるいは聖書の夢のような印象を与える」と高く評価する批評家もいた⁴²⁾。

この《田園詩》から7年後の1879年のサロンに出品された《牧歌》(図5)は、同じく緑野の二人の裸婦を描いているという点において《田園詩》の連作といえる。異なるのは、画面左手の裸婦が《田園詩》では左半身に背中を見せているのに対して《牧歌》では真横を向いていること、右手の裸婦が左手で頬杖をつくようにして胸の高さまである石柱とも陵墓とも見えるものにもたれながら、左足を交差して右足のまえにだしていること、《田園詩》の人造らしき泉にたいして、《牧歌》の泉は自然のままであること、



(図4) 《田園詩》1872



(図5) 《牧歌》1879

《牧歌》の背景をなす鬱蒼とした樹木が中景から遠景に伸びる山の斜面と一体になって奥行き感を形成し、きわめて印象主義的な静謐な空間を生み出していることなどである。また、《田園詩》では右手の裸婦の視線が縦笛を吹く裸婦に向けられていたのに対して、《牧歌》では二人がそれぞれ独自の世界に浸っていること。そのため、見る者と見つめられる者という対称軸が消え、裸婦たちが自然の一部になっているような、より一層牧歌的な趣に仕上がっていることも違いの一つである。縦笛の音色がかすかに聞こえてくるようなこの《牧歌》は人々の注目するところとなり、エンネルの絵画芸術に対する評価は増していった⁴³⁾。

ところで、《田園詩》と《牧歌》とを見比べると、一つの違いが見えてくる。1872年の《田園詩》にはあった古典主義的な明確な輪郭線が1879年の《牧歌》では消えて、裸婦を取り巻く背景が虚ろな表情の様式化されたエンネル固有の自然の情景になっていることである。

ものの輪郭をやわらかくぼかすといえばダ・ヴィンチが考案した sfumato の技法が知られるが、そのような技法を彷彿とさせる輪郭線がエンネルの作品に現われたのはいつなのだろうか。1875年の《ナイアード》では裸婦の輪郭はまだくっきりしている。1876年のサロン出品作《死せるキリスト》*Le Christ mort*でもそうである。しかし、下記のように《ナイアデス》*Les Naiades* (図6) ではニンフたちと背景の輪郭が薄らいでくる。1878年の《マグダラのマリア》(図7) になると輪郭線は背景と溶け合う。したがってエンネルが輪郭をぼかして描く技法を使い出したのは1878年ころのことと言ってよい。そして、輪郭を明示して主題をくっきりと浮かび上がるように描くのではなく、主題が背景と溶け合うような形で明るく浮かび上がるように描く方法に大きく転換したこの時から、エンネルの絵画世界はよりいっそう深みを増していくのである。下記の言葉は、そのような技法の変化が、まさに1878年のこの作品をめぐる主題にふさわしいフォルム(形式)と色彩に関する画家の苦悩のはてのまぎれもない結論の一つであったことを物語っている。

私の《マグダラのマリア》に私は大いに苦しんでいる。絶望的になっている。少なくとも20回はやり直しているのだ。私は何かを夢見ている。だが、その夢を実現できずにいる。私はこの主題にふさわしいフォルムと色彩を見出さねばならない。しかし、今日、30分ほどの事態の好転のさいに私は正し

い道に入れたような気がする。最後はうまくそこに到達できるだろう⁴⁴⁾。



(図6) 《ナイアデス》1877



(図7) 《マグダラのマリア》1878

このような技法への転換とともに、エンネルの裸婦画において目につくのはニンフの主題である。1867年のサロンに出品した《泉に変身したピブリス》のように、エンネルにおける神話への関心はかなり早い段階から見られるのだが、《田園詩》以降ではとりわけニンフがたびたび描かれることになるのである。その代表的な作品は、1880年の《泉》*La Fontaine* (図8)であり、1881年の《いずみ》*La Source* (図9)である。



(図8) 《泉》1880



(図9) 《いずみ》1881

《泉》のニンフは「夕暮れを瞑想の特権的な時間にする詩的伝統にしたがって水に映るわが身を凝視している」⁴⁵⁾。日が落ちて闇になる前のひと時である。彼女は左手で胸を押さえ、右手と右脚を膝の高さまである泉の縁石について身体を支えながら泉を覗き込んでいる。赤毛の長い髪は漆黒の背景の木々に溶け込んでその一部がかすかに見えるだけである。西日の残照に照らされた恥らいがちなその姿は、ニンフだけが口にすることを許された神聖な泉の水とあいまってこの場面を厳粛なものにしている。この作品を見た批評家は次のようにその折の感動を伝えている。

エンネルは今年の《泉》におけるほど、その魔術的な絵筆の得も言われぬ魅力を大きく進展させたことはなかった。しなやかな輪郭のこのニンフを何度も何度も繰り返し検討して、毎年、より美しいその姿を我われに見せていただきたい⁴⁶⁾。

1881年のサロンに出品された《いずみ》は、前年の《泉》と同じように、闇に沈んだ樹木と、空と、水と一人の裸婦からなる。それに、《いずみ》のニンフの姿は、髪の一房を除けば《ナイアデス》の一人(図6の左から4人目)の姿勢と同一である。

エンネルの作品には一枚の絵についてかなりの数の下描きやレプリカがあってどれがどれかを確信をもって決めるのが困難なことがあると言われるが⁴⁷⁾、じつはこの《いずみ》にもレプリカが1点存在することが明らかにされている。そのレプリカを所蔵するニューヨークのメトロポリタン美術館はつぎのようなコメントを加えている。

この絵は、同じ年の作品のレプリカである。…画家の日記によれば、この絵はギリシア神話に登場するエコーを描いている。…本作品と同様、他の二つのヴァージョンもまた女性収集家たちが収集したのである。一枚は今ジャン=ジャック・エンネル国立美術館にある。他の一枚の所在は今も突き止められていない。

このコメントに従うならば、《いずみ》の裸婦は水の精ナイアードではなくて木霊の精エコーということになる。また、《泉》と《いずみ》に関しては、次のような解釈もある。

一年弱の間隔で、ほとんど同じような大きさのこれら2作品は、エンネル

の円熟期の制作で、とりわけ裸体画への取り組みを特殊な明かりで照らす一種の対幅を構成している⁴⁸⁾。

《泉》*La Fontaine* と《いずみ》*La Source* は、夕暮れ時と朝方との「薄明」の主題〈*le thème du crépuscule*〉に関する二作品」のように見えるというのである。薄明のなかの二様の裸婦。たしかにそう言えるのかもしれない。しかし、その場合は、エンネル自身の言葉との整合性が問われるだろう。というのも、彼は《いずみ》について「私は夕刻の空にしたいと思った。そのほうが人物〈*la figure*〉と調和するように思えるのだ」⁴⁹⁾と述べているからである。それだけではない。たしかに、エンネルは「薄明」〈*crépuscule*〉を好む。しかし、それは師アングルと同様⁵⁰⁾、朝の薄明ではなく「薄暮」なのである。彼は《いずみ》を描いた1881年にこう述べている。

私は、空がまだとても明るく、木々が黒い、夕刻のこの時間が好きだ。その瞬間、裸婦〈*les figures nues*〉は銀のように白く見える⁵¹⁾。

しかし、円熟期を彩る《泉》と《いずみ》が一对の絵であれ二種の絵であれ、《いずみ》のニンフが水の精であれ木霊の精であれ、朝の薄明であれ薄暮であれ、俗世の裸婦とは異なるなかば神格化された美しい存在としての裸婦を描いた《牧歌》、《泉》、《いずみ》という一連の作品はなにを意味しているのだろうか。

エンネルはサロンに《牧歌》を出品した1879年に、「偉大な美はフォルムにある」と述べて、フォルム（形式）の重要性を次のように説いている。

芸術は自然のコピーではない。偉大な美はフォルムのなかにある。芸術は解釈であり、それが芸術家の個性を作る。彼は理想を求めるが、決して到達することがない。だから芸術家の作品のなかにあってより興味深いのものは、まさに解釈であり、探求であり、締めくくられた歩みなのだ⁵²⁾。

この言葉は、1870年代の初めから終わりにかけての間に、エンネルにおけるフォルム〈*forme*〉へのこだわりがますます高まっていったことを示している。さらに、かれはそののち次のようにも語っている。

フォルムを作りあげること、…光のなかに偉大なフォルムを、…フェイディアス *Phidias* のように成形するのだ⁵³⁾。



(図10) *Hestia, Dionaea et Aphrodite*,
considéré comme l'œuvre de Phidias, c.BC.5C, 1.3m(w), Parthénon.

紀元前5世紀のギリシアの全盛期を生きたフェイディアスは、「パルテノン神殿の総監督であり、神々の崇高な肖像で知られる」⁵⁴⁾(図10)。フェイディアスは大理石を用いて神々を創造した。エンネルはそのような偉大な彫刻家の3次元の彫像づくりを模して、キャンバスという2次元の平面に固有の絵画空間を創造するというのである。エンネルは「すべての芸術の優れた性質としての単一性〈simplicité〉」⁵⁵⁾という言葉を残しているが、エンネルが言うフォルムとはこの単一性と、彼が繰り返して言う「色調の統一性〈unité de ton〉」⁵⁶⁾、換言すれば色と形の揺るぎのない融合に集約される。ではそのような揺るぎのないフォルムはなにを生み出すのか。それは絵画のより重要な質としての「魅力」である。エンネルはこう述べている。

絵画にはさらに重要な性質がある。それはうまく説明しにくいもの、私が魅力〈charme〉と呼んでいるものののだ⁵⁷⁾。

主題にふさわしい色調とフォルムが生み出す魅力。エンネルにとって裸婦画はこの二つの要件を満たしてくれる絵画空間だったのである。

エピローグ



(図11) *Naissance de Vénus*, 1863, Orsay.



(図12) *Nymphes et Satyre*, 1873, NY.

エンネルと同じ世代である古典派のカバネル Alexandre Cabanel (1823–1889) (例：《ヴィーナスの誕生》図11) やブグロー Adolphe William Bouguereau (1825–1905) (例：《ニンフたちとサチュロス》図12) の作品と比較すると、エンネルの裸婦画にはなまめかしさが極めて希薄である。見るものに媚びるかのような雰囲気はない。それは、たとえば裸婦画の背景に関して、「私は木々のほとんど黒い葉群ほど甘美で、濃く透明な背景はないと思う」⁵⁸⁾と述べているように、エンネルの絵画が華やかな画風とは異なるところに位置しているからでもあるのだろう。

エンネルは、「銀のような色調」〈un ton argenté⁵⁹⁾〉、「まばゆい銀のような肉体の色調」〈ton de chair brillant et argenté⁶⁰⁾〉、「銀のように白い」〈blanches comme de l'argent⁶¹⁾〉という言葉を口にする。この銀白のイメージは、エンネルが「これまで存在したなかでもっとも偉大な風景画家の一人」として尊敬していたあのコローの「銀灰色」⁶²⁾となんと似かよっていることだろう。

美の理想は、水と空の銀灰色のうえに灰色と黒色の幹を単純に重ね合わせ

ていくという絵画的効果に限定するようカラーを駆りたてたのである⁶³⁾。

《いずみ》に代表される銀白の色調の裸婦像はまさにエンネルの絵の中心を占め、周りを、影に落とした「甘美で、濃く透明な葉群」と淡く青い空やその空を映した水が囲む。

では、統一性・単一性を特徴とするフォルムと色彩によって、主題を背景から浮かび上がらせるように描くエンネルの絵画的探求が見果てたものとは、何だったのだろうか。筆者はベルエポックの小説家マルセル・プルースト Marcel Proust (1871-1922) の作品『失われた時を求めて』*À la recherche du temps perdu* の一節を思い出す。

長いあいだにわたって、私が夜なかに目をさましてコンブレを追想していたとき、そこから私に浮かびあがって見えたのは、そんなふうに、濃い闇のまんなかに切りとられた一種の光った断面でしかなく、それは燃えあがるベンガル花火か、それとも何か電気による照明のようなものが、一つの建物に反射し、建物の他の部分は夜のなかに沈んだままでありながら、ある部分だけが切りはなされて光るあの断面に似ていた…⁶⁴⁾。

過去を回想する主人公の「私」の脳裏につねに甦るのは、「濃い闇のまんなかに切りとられた一種の光った断面」だった。理知とは無縁の領域に甦るこの過去は「真の美的印象」〈*impressions vraiment esthétiques*〉であり、彼にとっては自分が本当に生きたと言える時間なのである。

エンネルは、《いずみ》を描いた時代に、「私はむしろ風景画家であり、一種の印象主義者なのだ」⁶⁵⁾と述べているが、茶褐色の草地、黒い木々、淡い青空と水、そのような背景から浮かびあがる銀白の裸婦像はプルーストが描写したこの真実の過去の記憶を思わせる。

たとえばわれわれが、愛おしいもの、貴重なもの、かけがえのないもの、いわば真実という言葉に置き換えることのできるものをなにか一つ思い浮かべるとしよう。喚起される一瞬のその姿かたちは、プルーストの言う「一種の光った断面」に似て、明瞭なのはごくわずかな点であって、周辺はぼんやりと意識の闇に落ちていることに気づくだろう。要するに、エンネルが輪郭をぼかし、ときには主題の周辺をおぎなりにしているかのような手法によって描き出すものは、描くべきものについて思考したときに彼の意識の表面に浮かび出てきたものそのものの形であり、色であったことを

意味しているように思われる。すなわち、エンネルの裸婦は、我われの記憶に宿るあらゆるものの真実の姿はくっきりとした輪郭をもつものではなく、周辺がおぼろげな定めなきものであることを物語っているのである。

美術の歴史は、古代ギリシアの世界から現在に至るまで、人体美がこの世で最も美しいものの一つとして芸術家の創造力を支えてきたことを教えてくれる。18世紀ドイツの古代学者ヴィンケルマンは、古代ギリシアにおいては人間の肉体は美しいものとされ、若者たちは、男性女性を問わず、美しい肉体を目指したことを説く。人は頬の筋肉が膨らむことを防ぐために横笛を吹くことを自らに禁じ、女性は身体を締めつけるような衣類を身に着けることさえなかったのである。

一般に、肉体の成熟を促進し、保持し、発達させ、美化するために、誕生から成長の盛りにいたるまで自然と技術とによって生み出され教えられたことのすべては、古代ギリシア人の肉体の美の優位のために行われ利用されたのである⁶⁶⁾。

エンネルの裸婦像は昇華された美しい人間の存在である。エンネルが、自ら描く裸婦の向こうに見ていたものは人体の美を称揚した古代ギリシアの美の理念、すなわち、彼が「古代のもっとも偉大な彫刻家」と認めていたフェイディアスの彫像に象徴されるような、古代ギリシアにおける人間存在の真実と言い換えることができる美の理念であると言ってよい。

エンネルが晩年の1898年から1902年にかけてソルボンヌの一室のために《真実》*La Vérité*, 165.5×180cm, 1898~1902, Musée Henner (図13)を描いているのは、この画家における真実の探求を思わせて興味深い。図像学的にはこの作品はたしかに真実の寓意像なのだろう。しかし、この裸婦は通常の真実の寓意裸婦が手にしている鏡や棕櫚の葉を持ってはいない。エンネルにとって、真実の寓意を表現するには鏡や棕櫚の葉のようなアトリビュートは不要であり、《いずみ》のなかの裸婦と同様、夕刻の原野に浮かび出る裸婦の姿こそ真実の寓意にかなう存在だったのだろう。この《真実》もまた、古代ギリシアの美の思想が語るように、エンネルにとって美は真であり、真は美であったことを示唆しているのである。

描くべき主題と背景の融合というエンネル固有の画法は、《真実》と同じ1902年の《サラ、湯浴みする女》*Sara la baigneuse*, 65.2×50.5cm, Maison de Victor Hugo (図14)が示すように、晩年にいっそうの進展を見たこと



(図13) 《真実》(première version).



(図14) 《サラ、湯浴みする女》.

もここで改めて指摘しておこう。

《いずみ》が発表された翌年の1882年に刊行された叢書『画家と彫刻家・エンネル』のなかで著者のJ. クラルティは次のように述べている。

われわれのまわりには、優雅で、機知に富み、魅力ある、有名な芸術家がたくさんいる。しかし、自らの芸術のために自らの芸術を愛し、自らに対してもっとも厳しい批評家となり、喧騒を軽蔑しあるいは避けようとする勤勉で寡黙な芸術家はほとんどいない。私は、エンネルと語るとき、いつも別の時代の芸術家といるように思えてくるのである⁶⁷⁾。

当の時代を生きながらもう一つの心を生きていたエンネルの一面を語っている。少年時代にギリシア語を学び、《黒い長椅子の女》を描き終えた40代半ばから「次第に自然主義的な様式を放棄して、…観念的な古代世界に由来するテーマを志向し」⁶⁸⁾、すでに名声を確立した円熟期にあってもなおフェイディアスへの憧憬を保ち続けたこの古典主義者エンネルの裸婦画は、遥かなる古代ギリシアの「高貴なる単純と静かなる偉大」(une noble simplicité et une grandeur sereine)⁶⁹⁾というあの芸術美にたいするエンネルの一筋の共感を反映しているのである。

2013年秋

注

- 1) Marie-Hélène Lavallée, *Sensualité et spiritualité. À la recherche de l'absolu*, Goureuuff Gradenigo, Montreuil, 2012, p. 4.
- 2) Cf.1) Musée de la vie romantique, *Jean-Jacques Henner, Face à l'impressionnisme, le dernier des romantiques*, 2007, p. 155.
2) Musée national Jean-Jacques Henner, *Guide de visite*, Artlys, 2009, p. 5.
- 3) Ibid. p. 19 : « Il a cinq frères et sœurs. »
- 4) Pierre-Alexis Muenier, *La Vie et l'art de J.-J. Henner*, Librairie Ernest Flammarion, 1927, p. 5.
- 5) Émile Durand-Gréville, *Entretiens de J.-J. Henner*, Alphonse Lemerre, 1925, pp. 262-263.
- 6) Pierre-Alexis Muenier, op.cit. p. 7.
- 7) Ibid. p. 9は、「1847年のある朝、ミュルーズ発の乗合馬車からパリに投げ出されたのである」と述べている。46年なのか47年なのか気になるところだが、ジャン=ジャック・エンネル国立美術館の冊子など、近年の研究が説く1846年説に従いたい。なお、このように言われる経済的な支援に関連して、エンネルは1879年に「一度だけ、私は奨学金を受けた。…500フラン…翌年は何ももらわなかった」と述べている (Émile Durand-Gréville, op.cit. p. 71.)。
- 8) Musée national Jean-Jacques Henner, *Guide de visite*, p. 20. なお、1863年といえばナポレオン3世治世下で落選者の官展が開催された年である。「帝国特別美術学校の組織改革に関する勅令(11月3日)」が發布され美術教育の管轄が美術アカデミーから美術行政へ移管する。…ローマ賞の「歴史風景画」部門を廃止、ローマ大賞受賞者の留学期間を5年から4年に短縮し…」(三浦篤「美術アカデミー関連年表」、『西洋美術研究』、1999、no. 2、p. 192、三元社)。風景画が好きだったエンネルが後年裸婦画に傾いて行った理由の一つがこの「歴史風景画部門の廃止」ではなかったのかと筆者は考えている。
- 9) 『ボザール：その栄光の歴史』、鹿島出版会、1978、pp. 24-27 : 「公的教育機関である国立美術学校と、公的発表の場であるサロン(官展)とを支配していた公の組織であるアカデミー」。「アカデミーは美術学校とサロンを支配することによって美術界に君臨することができたのである」。

「17世紀に制度として確立し、18世紀、19世紀を通じてヨーロッパ全体を支配していたアカデミーの美学は、イタリア・マニエリスムの美学に由来している。…国立美術学校の美学は多くの点で16世紀イタリアのそれと共通するものを持っている。…理論ないしは教義への信仰、諸芸術の基礎としてのデッサンの重視、古代および盛期ルネサンスの巨匠たちの達成への絶対的信条等、後のアカデミー美学の基本となるものは、またヴァザーリの時代の

特色でもあった」。

- 10) Musée nationale Jean-Jacques Henner, *Guide de visite*, p. 24.
- 11) イエスを許そうとしていたローマ総督のピラトが、いばらの冠を被らされたイエスを見ながら、イエスの処刑を叫ぶユダヤ人たちに向かって言った言葉 (Cf. ヨハネ福音書 19 : 4-5)。
- 12) Émile Durand-Gréville, op.cit. p. 71.
- 13) Ibid. p. 71.
- 14) Pierre-Alexis Muenier, op.cit. p. 10. このような当時の勉強の仕方に関して エンネルは次のように語っている ; « C'est avec des copies d'après les maîtres et des portraits que j'ai fait mon éducation » (*Entretiens de J.-J. Henner*, p. 71).
- 15) Émile Durand-Gréville, op.cit. p. 81.
- 16) Pierre-Alexis Muenier, op.cit. p. 12.
- 17) Émile Durand-Gréville, op.cit. p. 80, « Ingres est l'honneur de l'école française. »
- 18) Pierre-Alexis Muenier, op.cit. p. 12.
- 19) Pierre-Alexis Muenier, op.cit. p. 14.
- 20) Pierre-Alexis Muenier, op.cit. p. 18.
- 21) 三浦篤著「19世紀フランスの美術アカデミーと美術行政」、『西洋美術研究』、no. 2、三元社、1999、p. 116.
なお、アカデミーに関する研究書としてはとりわけペプスナーの Nikolaus Pevsner, *Les Académies d'Art* (初版1940, 仏訳1999, Gérard Monfort) が知られる (Cf. 拙論「フランスの風景画・後編」〈王立絵画彫刻アカデミーと絵画ジャンルのヒエラルキー〉、愛知県立大学外国語学部紀要・言語文学編、no. 42, 2010, pp. 100-106)。
- 22) 三浦篤著「19世紀フランスの美術アカデミーと美術行政」、p. 112.
- 23) Musée national Jean-Jacques Henner, *Guide de visite*, p. 27.
- 24) 1898-1902年の《真実》*La Vérité* とは異なる。
- 25) Musée national Jean-Jacques Henner, *Guide de visite*, p. 33.
- 26) *Guide de visite* は1860年6月から10月までの間と記しているが、Pierre-Alexis Muenier, op.cit. p. 26は8月から9月までのあいだとしている。
- 27) Pierre-Alexis Muenier, op.cit. p. 25.
- 28) Ibid. p. 27.
- 29) Jean-Jacques Henner, *Face à l'impressionnisme, le dernier des romantiques*, p. 117.
- 30) *Guide de visite*, p. 31.
- 31) Pierre-Alexis Muenier, op.cit. p. 33, « Sans doute, il avait obtenu le titre de *hors concours* en 1866. »
- 32) Cf. Jean-Jacques Henner, *Face à l'impressionnisme, le dernier des romantiques*, p.

119.

- 33) Pierre-Alexis Muenier, op.cit. p. 32.
- 34) Pierre-Alexis Muenier, ibid, p. 32.
- 35) Pierre-Alexis Muenier, ibid, p. 33
- 36) Pierre-Alexis Muenier, ibid, p. 35
- 37) Pierre-Alexis Muenier, ibid, p. 35
- 38) 〈fontaine〉は噴水などがある石で囲った人造の泉を、〈source〉は水面が地面よりも低い自然の泉を連想させる。もっとも、アングルの *La Source* は人造の泉であるからそのような連想には幅がある。ともあれ、和訳すればどちらも「泉」である。本稿では、1880年の《泉》*La Fontaine* との混同を避けるために、1881年の *La Source* をあえてひらがなで《いずみ》とした。
- 39) Pierre-Alexis Muenier, op.cit. p. 33.
- 40) この作品は、長らくジョルジョーネの作品とされてきたが、今日では、ティツィアーノが描いた、ないし、少なくとも仕上げたのはティツィアーノであると考えられている。
- 41) 本稿注42を参照のこと。当時はジョルジョーネの作品と考えられていた。
- 42) Cf. Etienne Bricon, *Psychologie d'Art*, Société française d'éditions d'art, 1900, p. 84.
- 43) Ibid. p. 87.
- 44) Émile Durand-Gréville, *Entretiens de J.-J. Henner*, Alphonse Lemerre, 1925, p. 17, 〈 Je rêve quelque chose, et je n'arrive pas à réaliser mon rêve ; il faut trouver la forme et la couleur appropriée. 〉
- 45) Jean-Jacques Henner, *Face à l'impressionnisme, le dernier des romantiques*, p. 139.
- 46) Etienne Bricon, op.cit. p. 87.
- 47) Cf. *Guide de visite*, p. 48.
- 48) Jean-Jacques Henner, *Face à l'impressionnisme, le dernier des romantiques*, p. 139.
- 49) Émile Durand-Gréville, op.cit. p. 124, « J'ai voulu faire un ciel du soir. Il s'accorde mieux, me semble-t-il, avec la figure. »
- 50) Émile Durand-Gréville, op.cit. p. 192, « A Rome, raconte-t-il (=Henner), Ingres aimait à se promener au moment du coucher du soleil, lorsque les masses d'arbres deviennent noirs. Il disait alors : -Voilà l'heure du peintre.»
- 51) Émile Durand-Gréville, op.cit. p. 115.
- 52) Émile Durand-Gréville, ibid. p. 30.
- 53) Pierre-Alexis Muenier, op.cit. p. 38.
- 54) Susan Woodford, *The Art of Greece and Rome*, Cambridge, 1982, p. 56.

- 55) Émile Durand-Gréville, op.cit. p. 272, « Comme je vous l'ai déjà dit, à mon avis elle manque d'une qualité qui est tout l'art, la simplicité. »
- 56) Émile Durand-Gréville, ibid. p. 171. エネルのいう〈unité〉と〈simplicité〉はほぼ同じ意味でつかわれているのが分かる : « (1883) Oui... dans un premier tableau j'avais laissé des teintes un peu violacées sur les joues ; de plus, comme il n'avait pas été fait d'un seul coup, il manquait d'unité de ton. Mais dans ma nouvelle étude j'ai bien regardé la place des lumières et des ombres, et j'ai réussi d'emblée ; la tête a été faite en une demi-heure ; ainsi s'explique que le ton en soit plus simple. »
- 57) Émile Durand-Gréville, ibid. p. 271, « il y a en peinture une qualité encore plus importante, que l'on ne peut pas bien expliquer, et que j'appelle le charme. »
- 58) Émile Durand-Gréville, ibid. p. 115.
- 59) Émile Durand-Gréville, ibid. p. 80.
- 60) Émile Durand-Gréville, ibid. p. 138.
- 61) Émile Durand-Gréville, ibid. p. 115.
- 62) Cf. 拙論「コロの銀灰色」愛知県立大学外国語学部紀要・言語文学編、no. 43, 2011, pp. 141-170.
- 63) 20世紀の優れた美術史家リオネロ・ヴェントウリの言葉。
Lionello Venturi, *Peintres Modernes*, Albin Michel, 1941, p. 160, « L'idéal de la beauté a poussé à limiter l'effet pictural à la simple superposition des tronc gris et noirs sur le gris argenté de l'eau et du ciel. »
- 64) プルースト著、井上究一郎訳『失われた時を求めて』（プルースト・I）、筑摩世界文学大系57、1973、p. 30.
- 65) Émile Durand-Gréville, op.cit. p. 150, « ..., je suis plutôt un paysagiste, une espèce d'impressionniste. »
- 66) Johann J. Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*. Traduction de Marianne Charrière, Editions Jacqueline Chambon, 1991, p. 20.
- 67) *Deuxième série de Peintres & sculpteurs, quatrième livraison, Henner*, Librairie des Bibliophiles, 1882, p. 100.
- 68) *Guide de visite*, p. 36, « Henner abandonne progressivement ce style naturaliste et se dirige vers des sujets issus non plus du monde contemporain mais d'un Antiquité idéale sans référence à une époque précise. »
- 69) Johann J. Winckelmann, op.cit. p. 34, « Enfin le caractère général qui distingue avant tout les chefs-œuvre grecs est une noble simplicité et une grandeur sereine,...